文 学 研 究

论唐人绝句独创的时空写作

蔡 宗 齐

(岭南大学 中文系,香港)

摘　要: 诗歌的美感有赖于在时间、空间两个轴线上展开的想象。谈到唐代绝句的审美特色,古今学者都用“以小见大”一言以蔽之,而对于诗人们如何达致这种审美效果却不予深究,可说是知其然不知其所以然。学界很少注意到,五、七言四句体之外其实还有另一种“小”,即不同题材自身所预设的时空制约,故很少从时空写作的角度来探究各类绝句以“小”呈现“大”的独特方式。在清楚认识各种题材内在时空预设的基础上,从山水、闺怨、宫怨、边塞、怀远、怀古、咏史七种题材选择 36 篇名作,进行深入的细读分析,展示唐代绝句名家如何为实现“以小见大”而各显神通,用奇特的时空想象来打破形式和题材固有的制约,创造出崭新的“大”时空世界和抒情空间,唤起丰富深远的审美感受。这种时空写作的比较分析还揭示,五言和七言绝句各有最能发挥其优势、最能凸显其局限的题材。这点在绝句艺术研究中也是不多被注意到的。

关键词: 唐诗;绝句题材;五言绝句;七言绝句;时空书写

中图分类号:I 207. 2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2024)02-0113-12

谈及诗歌中的时与空,刘若愚曾在《中国诗中的时间、空间与自我》一文从作者视角出发看待时空书写,详细列举诗歌抒情人或称发言人(speaker)与时间作对照的几种移动情况,并试图描述“自我”在时空中的安放。① 若从阅读的角度来看,诗人创作诗歌之时有意地编织时间与空间经验、扩大时空张力,其目的则是为读者带来不同艺术审美体验。要将这种美感体验顺利传递给读者,诗人则须突破两个书写限制:一是文本空间有限,如杨万里言“五七字绝句最少,而最难工”②,在有限的字数里纳入无限的时空情思,做到“涵括一切,笼罩万有,着墨不多,而蓄意无尽”③很难;第二个挑战是在每个主题预设下的时空书写范式中,创造新的时空书写方式。绝句中不同的时空书写方式与主题有密切的关系,本文选取山水、边塞、闺怨、宫怨、怀远、咏史等怀古七类唐人绝句题材,按照每个主题预设的时空书写方式归类,观察不同题材之下时空书写的规律及其审美塑造,并分析诗人们如何突破两大书写限制,创造出新的时空世界与抒情空间。

一、山水诗:书写实际经验中的时空

按时空关系的塑造来分,山水绝句可大致分为两类:一类以描述景物空间为胜的,另一类则是以描写时间流中人物活动为胜的。在这两类书写方式里,能够做到“以小见大”,从肉眼可及的景物或简短的片刻里让读者感受到宏大的景象或漫长的时节,则可称作时空书写的范例。在此之外,更加超脱的时空书写则是通过一两组入景象的瞬息变化,让读者获得无法用言语表达的、超乎宇宙的宗教体悟。

以景物空间描写为胜的绝句,主要集中在对于视听之阈的描写,通常以视觉描写为主,包括平视、俯

收稿日期:2023-04-29

作者简介:蔡宗齐,香港岭南大学中文系讲座教授,美国伊利诺伊大学香槟校区东亚系教授。

① 刘若愚、陈淑敏:《中国诗中的时间、空间与自我》,《书目季刊》1987 年第 3 期,第 20 页。

② 杨万里:《诚斋诗话》,丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局 2006 年版,第 141 页。

③ 陶明濬:《诗说杂记》,选自《文艺丛考初编》,沈阳:盛京时报社 1926 年版。

视等视角和远近的变化,时常还辅以听觉、嗅觉等感官描写,在空间书写上做到“以小见大”。如《登鹳雀楼》①,诗人采用定点描写法,其站立的地方固定,使用全方位不断变化延伸的动态视角,先用远眺和俯瞰视角“白日依山尽”“黄河入海流”,太阳由西边落下,黄河则是向东边流入海中,诗人的视角由西向东无限延伸,空间观感已到了东西两边视线的尽头。为继续扩大空间书写,诗人在次联选择虚写,“欲穷千里目,更上一层楼”,不仅使读者有无穷的空间想象,还达到了“理入景势”②的效果,将一个简单的道理与景物描写完美化在一处,不带有任何说理痕迹地传递给读者。

王之涣用虚写来扩大空间书写,李白的山水绝句则通过其超脱的想象力以及视角变换拓展空间书写,如《望庐山瀑布》的三、四句就是视角变换的范例。一般来说,说诗家认为绝句中最难的是第三句,因第三句须有一“转”,如杨载言“至如婉转变化,工夫全在第三句。若于此转变得好,则第四句如顺流之舟矣”③,因而历代绝句名联多在第三句。而李白此诗第三句“飞流直下三千尺”,读熟似乎觉得稀松平常,实际非普通人的想象力可及。首先是视角的瞬间变换,从山外几十里“遥看瀑布”的远视平视,一下子变成从瀑布底的仰视,继而他又发挥想象,将瀑布的源头一直追溯到九霄云外,“疑是银河落九天”不仅接得自然,还进一步用想象扩展了空间书写,让读者的观景距离和视角变换有特效一般的风驰电掣。他的另一首诗《早发白帝城》则着重书写时、空变化来凸显湍急长江中乘轻舟顺流而下的速度和体验:

> 朝辞白帝彩云间,千里江陵一日还。两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山。

首联用具体地名标出旅途始点“白帝”和终点“江陵”,还有“千里”直截了当的说明旅途的距离。同时,诗人又用“朝辞”“一日”点明旅途的时间长度,距离除以时间即速度,从此处已能感受到诗人“瞬息千里”④的速度;若李白一味言速度之快,则此诗恐“伤于直”⑤,因此次联从时空变化速度的客观陈述转入写诗人对此速度的主观感受,“猿声”一景的加入历来被说诗家称赞,如清人施补华:“中间却用‘两岸猿声啼不住’一句垫之,无此句,则直而无味;有此句,走处仍留、急语仍缓。”⑥李白插入这一个小小的听觉细节,将声音用作度量时间的工具,猿声在耳际萦绕的片刻间,两岸景色就已过了“万重山”,既缓疾得当,又通过空间变化再次强调舟行速度之快。

以写人物活动为胜的绝句,重点并非景物,而是通过描写一系列活动来表达自己的心情,通常在时间描写上做到“以小见大”。如孟浩然《春晓》,对春日瞬间景象的捕捉极为成功,从“不知晓”到“闻啼鸟”的跳跃,诗人抓住了睡醒的一瞬间,接下去又是两个细微的瞬间,一是“夜来风雨声”对昨夜风雨声的回忆,二是“花落知多少”对屋外落花狼藉景象的猜想。在时间轴上,这三句是不可能再小之“小”,可称之为三个一连串的微观瞬间,甚至可合成一个瞬间,孟浩然把难以用时间度量的思想活动,即声音、回忆、猜想,全部压缩其中。然而,如此“小”的瞬间却让读者体验到全方位的极“大”的时间感受——春天。触觉上,春天潮气带来筋骨酸软而嗜睡的感觉;听觉上,雨声昼夜不停;视觉上,是遍地狼藉的落花。用细微的瞬间感受,传达出“大”的、人们共有的春天感觉。

在以空间、时间描写为胜的两类山水绝句之外,还有一类五言山水绝句能超越时间、空间,只通过一

---

① 王之涣:《登鹳雀楼》,原文为“百日依山尽,黄河入海流。欲穷千里目,更上一层楼”,选自富寿荪选评《千首唐人绝句》,上海:上海古籍出版社 1985 年版,第 54 页。本文所讨论的 36 篇绝句中,除了 3 篇引自《全唐诗》,其余全部引自富氏《千首唐人绝句》,下不一一加注标示。

② 王昌龄:《诗格》,张伯伟:《全唐五代诗格汇考》,南京:江苏古籍出版社 2002 年版,第 157 页。

③ 何文焕编:《历代诗话》下,北京:中华书局 2006 年版,第 732 页。

④ 沈德潜:《唐诗别裁》下册,上海:上海古籍出版社 1979 年版,第 655 页。

⑤ 沈德潜:“写出瞬息千里,若有神助。入‘猿声’一句,文势不伤于直。画家布景设色,每于此处用意。”

⑥ 施补华:《岘佣说诗》,王夫之等撰,丁福保辑:《清诗话》下册,上海:上海古籍出版社 1963 年版,第 998 页。

两个观物瞬间,就可令读者获得无法用言语表达的、超乎宇宙的宗教体悟。李白、王维是创作这类诗歌的代表,明代说诗家胡应麟云“太白五言绝自是天仙口语,右丞却入禅宗”①,意即李白的五言绝句有道家色彩,王维则带有佛家色彩。要表达这种超越时空的宗教体悟,需要做到“名言两忘,色相俱泯”②,即“言语”和“概念”都不再使用,现象世界全部消失。李白《独坐敬亭山》就有“物我两忘”的宗教体悟,“相看两不厌,只有敬亭山”,山与“我”为一体,人和物产生了无限联结。诗人看着敬亭山,却没有意识到那是一座山,“山”这个客观事物已经消失,“我”的客体也消失。只有当他从此直觉观照(reverie)里面突然醒过来,才意识到眼前“只有敬亭山”。这种情、物之间的互动、超越时空的直观感受,只有简短的五言才能呈现。

王维超越时空的山水绝句,则是静观一两组小景象的瞬息变化,从中体悟即色即空、若有若无的宇宙实相。如《辛夷坞》讲“空”和“静”的境界才是宇宙的实相,《竹里馆》讲体验万物的实相需要一种绝对的寂静,《鹿柴》则讲的是“空”与“不空”,“人”与“无人”。这些五言诗都是王维对于微小景物瞬间变化的禅悟,王世贞在《艺苑卮言》点明这种“以小见大”的原理:“愈小而大,愈促而缓。吾尝读《维摩经》得此法,一丈室中,置恒河沙诸天宝座,丈室不增,诸天不减。”③王维《辛夷坞》仅描写无人欣赏独自开落的小花,却能让读者忘记时间,进入禅的世界。“木末芙蓉花,山中发红萼”写花的含苞待放,次联“涧户寂无人,纷纷开且落”写芙蓉花在寂静无人的地方默默生长、独自凋落,达到一种绝对的“静”与“空”的境界。

比起书写绝对的“静”“空”,更难的是书写“心”的状态。王维的《鸟鸣涧》将难以用言语形容的绝对“禅定”状态表达出来。绝对的专注宁静,如此只可意会不可言传的状态,如何能用诗歌表达出来?王维用两个想象告诉我们禅定的状态,一个是“人闲桂花落”。“人闲”与“桂花落”有因果关系,“桂花”很小很轻盈,人很难察觉它的掉落。只有在绝对禅定的状态下,人才能有一种超验的能力,听到桂花飘落,这就突出了“人闲”。第二个想象是“月出惊山鸟”,此句并非实写,而是诗人对于绝对禅定的想象。“月出”是时间,其过程慢到常人难以察觉,不是瞬间的动作,然而在绝对的宁静之下,“月出”这种视觉上缓慢的光亮变化竟能“惊鸟”,这是王维将宗教体悟内化于诗的一种虚写。宗白华说,中国画的境界一部分在于将时间“动”的因素引进到空间的表现里,④虽则我们只能在画中看到空间,却能感受到时间的变化。王维的“人闲桂花落”“月出惊山鸟”二句令人有种时间静止的错觉,实际就是将时间的变化隐藏在空间之中,而对这两种状态的体悟,便是他对于绝对禅定的最佳想象。

二、闺怨、宫怨与边塞诗:时空隔绝的痛苦与想象

闺怨、宫怨与边塞诗,⑤此三类题材的诗往往善用空间的隔绝来塑造诗歌艺术之美。诗人一则着力描写无法克服空间隔绝的痛苦,二则书写克服空间隔绝的徒劳尝试与不可行性。

闺怨诗和宫怨诗之“怨”的形成皆与空间隔绝有关,夫君在外或妃嫔失宠,造成了空间上的分离,且这种分离的悲伤并不短暂,而是持久的、随着时间推移而加深的。两类怨诗的书写方式又因主人公的身份与所处环境不同而有所分别。闺怨诗的主人公多是寻常女子,其触发“怨”的环境较为多样,包括庭院、郊野或其他日常景象,而其夫君多半在外从军,《唐诗解》云:“伤离者莫甚于从军,故唐人闺怨,大抵

---

① 胡应麟:《诗薮》内编卷六,上海:上海古籍出版社 1958 年版,第 119 页。

② 胡应麟:《诗薮》内编卷六,第 119 页。

③ 王世贞:《艺苑卮言》卷一,周维德集校:《全明诗话》,济南:齐鲁书社 2005 年版,第 1887 页。

④ 宗白华:《中国古代时空意识特点》,收录于《宗白华全集》第二卷,合肥:安徽教育出版社 2012 年版,第 277 页。

⑤ 只有《诗经》和后代一些民歌中的怨诗是真正出自女性。在汉代之后,怨诗大都带有明显的“代言体”或说“扮演体”特征,男性文人假托深闺怨女的口吻,通过书写她们无限的哀怨来发泄自己的情感,将自己仕途挫败、被边缘化的失落感揉入诗中。

皆征妇之词也。”①以王昌龄《闺怨》为例：

闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。

这首诗是典型的描写无法克服空间隔绝的痛苦，主人的“怨”由与夫婿的空间距离产生。虽与丈夫分离，但女主人公人身自由未受到限制，“春日凝妆上翠楼”，其踏青环境属郊外。女主人公从天真烂漫的“不知愁”，到后来因“陌头杨柳色”忽然触发“悔教夫婿觅封侯”的怨念。短短一刹那的心理活动，其情感之强烈却能推翻一直以来的生活状态和选择。“怨”这种情感力量，发生的突然猛烈，与开头的“不知愁”形成鲜明对比，读者可以很明确地感受到女主人公的悔与怨。

很多闺怨诗全篇不写“怨”，只写不可逾越的空间和克服空间隔绝的不可行性。如金昌绪《春怨》，后二句说“啼时惊妾梦，不得到辽西”，女主人公通过“梦”跨越空间距离与爱人相会，梦醒后，女主人公并不认为一切都是梦很失望，她反倒觉得梦珍贵，希望回到梦里，与远在战场的丈夫再次相会。现实中她根本不可能跨越空间距离去到辽西，因此只能在梦中自欺欺人，还怪罪黄莺儿啼叫吵了她的美梦。这样一来，虽全篇没提及“怨”，读者却完全能够感受到女主人公的绝望与悲哀。

从时、空隔离上来看，不同于闺怨诗中的女主人与夫君相隔千里，宫怨诗中后宫和皇帝的居所是近在咫尺，但情感上的隔离是比地理空间上的隔离更加难以逾越的，且这种隔离可能是永恒的，对君恩的盼望比平民妇人盼夫君归来更难实现。另外，宫怨诗的女主人公们，其生活还有一层强烈的压迫感，她是关在高墙深院之中，虽则身处豪华宫殿，却如在监狱度日如年，绝不可能如“春日凝妆上翠楼”那样外出游玩。因此宫怨诗环境描写有其独有的范式（convention），比如其发生时间一般是夜晚，如杜牧《秋夕》“瑶阶夜色凉如水，坐看牵牛织女星”②，宫墙太高，女主人公无法远眺，只能向上凝视又冷又黑的天空。黑夜中还有牵牛、织女星，想到一年一次的鹊桥相会，更让人感觉到寂寞与分离之痛。不过，王昌龄的《长信秋词五首》（其三）却另辟蹊径，描写发生在白天的宫怨：

奉帚平明金殿开，暂将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。

第一、二句讲女主人公去打扫宫殿，百无聊赖时就拿着团扇来回摆弄。“团扇”是用典，班婕妤《怨歌行》中说秋天无暑热，扇子就被人扔到一边不再使用，暗指君恩不再。③“玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来”，“日影”代指皇帝，清人李锳云“不得承恩意，直说便无味，借‘寒鸦’‘日影’为喻”④，帝王虽近在咫尺，但由于失了恩宠，所以女主人公无法企及。但就连丑陋的乌鸦都能看到皇上，还将圣颜的光彩从昭阳殿带了过来。于是她妒忌乌鸦能从皇帝身边飞过，不惜将自己和异类丑陋无比的乌鸦相比，绝望之情可见。

不同于怨诗发生在女儿家的日常活动之中，边塞诗往往涉及两个空间——塞外与关内，塞外必是实写，关内则是诗人的想象虚写，精彩之处是两者之间的连接方式及其一瞬间的思想活动，如，“黄河直上白云间，一片孤城万仞山”⑤明显是塞外风光，群山环绕之中，一座遥远而又荒凉的孤城屹立在大漠里。在这样的环境下，突然听到“羌笛”的声音，又恰好是《杨柳曲》，将士们的思绪就通过声音到了玉门关内。由实写进入虚写，这样一来，空间很自然地从塞外转向中原，从而引出荒凉塞外和文明世界的对比，并委婉带出思乡之情。而像“秦时明月汉时光”（王昌龄《出塞》其一）这类边塞加怀古题材的边塞诗，时空书写则更为复杂，实写中包含虚写，时空的层次感更让人感到虚实难分。当然，并非所有边塞诗都涉

① 唐汝询：《唐诗解》下，石家庄：河北大学出版社 2010 年版，第 573 页。
② 杜牧《秋夕》，下有注释“瑶阶”一作“天阶”，“坐看”一作“卧看”。《千首唐人绝句》，第 669 页。
③ 班婕妤《怨歌行》，逯钦立：《先秦魏晋南北朝诗》卷二，北京：中华书局 1983 年版，第 117 页。
④ 李锳：《诗法易简录》卷十四，山东省图书馆藏清道光二年刻本，页 11b。
⑤ 王之涣：《凉州词》，注释云《全唐诗》一作“黄河远上”，《千首唐人绝句》，第 56 页。

及两个空间,如王翰《凉州词》:“葡萄美酒夜光杯,欲饮琵琶马上催。醉卧沙场军莫笑,古来征战几人回。”徐增将这首诗的主人公解为主将,此诗写在“出师践行”①之时,因此其空间应是营帐与沙场。不过,末句“几人回”,“回”即“得见妻子”②,实际上就是关内,因此此诗收尾时留出一个窗口以供读者想象关内的空间,而这个空间是出征的将士们很难再次见到的,这又在想象中增加了怆然之感。

男子在外征战,与之相关联的自然有妻儿在家苦等。因此边塞诗有时与闺怨主题掺杂在一起。如《从军行七首》(其一):

烽火城西百尺楼,黄昏独坐海风秋。更吹羌笛关山月,无那金闺万里愁。③

从诗意来说,首联句法为倒装句,正常语序应为:(我)在秋日黄昏的海风中,独自坐在城西百尺高的烽火城楼上。诗人之所以将首联散文句所表达的时间、地点及天气状况全部拆开,一则是更有诗味,二则很大一部分原因是声韵格律。④ 从字法上讲,“上”是不及物动词,或可将此句直接理解成题评句,即“海风秋”是“黄昏独坐”的补充描述。下联抒情,“金闺”二字既可指女子闺阁,又“或以金闺指朝廷”⑤。这句有两种理解方法,一是说自己想念“金闺”中人,二是说“金闺”中人思念万里之外的“我”。这种设想对方思念自己的手法,可以追溯到《魏风·陟岵》“陟彼岵兮,瞻望父兮。父曰:嗟!予子行役,夙夜无已。上慎旃哉!犹来无止”⑥,在外行役的主人公思念家乡的同时,想象自己的父母兄长对自己的思念与嘱托,更加深了与亲人分离的难耐之感。这几首仅描写空间隔绝带来的思念与痛苦,更有悲剧色彩的是主人公已经战死沙场从而产生时间、空间双重隔绝的边塞诗,如中唐时期陈陶这首《陇西行》:

誓扫匈奴不顾身,五千貂锦丧胡尘。可怜无定河边骨,犹是春闺梦里人。

首句写征夫雄心壮志去边疆建功立业,结果不幸命丧战场。第二句笔锋一转,写春闺中人,即死去征夫的妻子,做梦经常梦到丈夫。少妇仍未知丈夫身故之事,“犹是”二字尽显可怜。诗人通过一个巧妙的时间差,让边疆与春闺这两处空间,不仅有空间上的隔绝,还有时间上的阴阳两隔,这种时空隔绝更具悲剧色彩。沈彬《吊边人》“杀声沈后野风悲,汉月高时望不归。白骨已枯沙上草,家人犹自寄寒衣”⑦的手法与此诗相似,都是利用时间差来凸显悲剧。这样书写,时间的隔绝有两层,一层是主人公与家人的阴阳两隔,这是战争残酷造就的;第二层是边关到关内传递消息的时间隔绝,这是塞外与关内的空间隔绝造就的。得知亲人离世固然很悲痛,但像这首诗,丈夫已是白骨一堆,妻子尚蒙在鼓里,还在念着他的归日。

三、怀远诗:断裂的时空与抽象的“乡”

中国古典诗歌中的“乡”实际上是极为抽象的,它不直接描写对某个具体人物的思念,而是超越个人,将家族、地域、历史这些文化内容融为一体,个人和集体、现在和历史全是乡情的概念,用这样一个抽象的“乡”来寄托思念。如王维《杂诗三首》(其二):“君自故乡来,应知故乡事。来日绮窗前,寒梅著花

---

① 徐增著、樊维纲校著:《说唐诗》,郑州:中州古籍出版社 1990 年版,第 231 页。

② 徐增著、樊维纲校著:《说唐诗》,第 232 页。

③ 王昌龄:《从军行七首(其一)》,《全唐诗》中言“独上”一作“独坐”,此处采用“独坐”说法。彭定求等编:《全唐诗》,北京:中华书局 1960 年版,第 1444 页。

④ 烽火城西百尺楼(平仄平平仄仄平),黄昏独坐海风秋(平平仄仄仄平平)。更吹羌笛关山月(仄平仄仄平平仄),无那金闺万里愁(平仄平平仄仄平)。其中,“楼”“秋”“愁”都是押十一尤,可见此句倒装句法与平仄韵律有很大关系。

⑤ 唐汝询:《唐诗解》下,第 575 页。

⑥ 周振甫:《诗经译注》,北京:中华书局 2002 年版,第 152 页。

⑦ 沈彬:《吊边人》,彭定求等编:《全唐诗》,第 8458 页。

未?”他见到一位从故乡来的朋友,不问其故乡的亲人、朋友,只单单问那一朵“寒梅”,这就是中国诗中写“乡”的抽象美学。本文所讨论的怀远诗,或称思乡诗,属整首诗都带有思乡情感叙事,一些诗歌登高吊远、临江抒怀,如孟浩然《宿建德江》“移舟泊烟渚,日暮客愁新”,或崔颢七言律《黄鹤楼》“日暮乡关何处是? 烟波江上使人愁”①,虽也都饱含思乡的情感,但是写景占了大半部分,不属于本文所指思乡诗之内。

从时空书写范式来说,虽同样身在外乡,怀远诗与边塞诗的书写方式却不同。怀远诗中主人公离家久远,与记忆中的家乡存在时间、空间上的双重断裂。诗人们在空间上写与家乡距离之远,在时间上写离家时间之久,如宋之问《渡汉江》“岭外音书断,经冬复历春”,前句写空间之远,家书都无法传递,后半句写时间之长,诗人在他乡经历了无数春夏秋冬。更大的不同在于,在怀远诗中,由于游子的状态大多是活动的,因此其时空书写切入点比边塞诗自由,其主人公可能处于离开家、羁旅途中或归家等时空链条上的不同节点,其时空活动具有明显的动态感。若以“家乡”为中心划一个同心圆,“乡”这个中心点有一股极为强大的、引起诗人渴望战胜时空隔离的向心力,那么漂泊不定的游宦生活就像是一股相反的离心力,离家距离越远、时间越长则离心力就更强大,诗人与中心点的位置拉得越远。反之,若诗人羁旅结束回到家乡,则其位置不断向中心点靠近。

从同心圆最远端到最近处,笔者选了三首颇具代表性的绝句,一是描述离开家乡的时间越来越久、空间越来越远的贾岛《渡桑干》,二是直抒思乡之情的《静夜思》,三是已经回到家乡的贺知章《回乡偶书》。

处在同心圆最外端《渡桑干》,主人公在不停地做离心运动:

> 客舍并州已十霜,归心日夜忆咸阳。无端更渡桑干水,却望并州是故乡。

此诗所写,一方面是离开家乡这种离心力不可抗拒地持续增大的过程,主人公客居并州十年之久,非但无计返回咸阳,还又被派送到更远的地方桑干河彼岸。主人公离“乡”这个中心点越来越远,家乡变得遥不可及,返乡愈加无力。十年的日夜思念无济于事,最后一句,“却望”二字十分无奈,诗人只得把距离稍近的、自己相对较为熟悉的、还可能返回的并州想象为自己的故乡。谢枋得将此诗解成:“久客思乡,人之常情。旅寓十年,交游欢爱,与故乡无殊,一旦别去,岂能无依依眷恋之怀? 渡桑干而望并州,反以为故乡,此亦人之至情也。非东西南北之人,不能道此。”②这种解读遭到后来的批评家讥笑,最先反对的是明代王世懋,“其意恨久客并州,远隔故乡,今非唯不能归,反北渡桑干,还望并州又是故乡矣。并州且不得住,何况得归咸阳! 此岛意也,谢注有分毫相似否?”③其后此说法得到多数批评家认同,如沈德潜:“仍是思咸阳,非不忘并州也。王敬美驳谢注甚允。”④诗人表面上的确好似忘却了故土咸阳,“移情他恋”并州,实际上却是返乡几率渺茫的惆怅及自我归属感的迷失。

李白的《静夜思》则属于较为典型的不直接点明主人公离家时间、距离,只是倾泻久埋心底的思乡之情,是“以小见大”的一个极佳范例。这首诗的意象全部十分日常,巧妙的是李白抓住了观物一个瞬间——“疑是地上霜”。诗人躺在床上,从梦中突然惊醒,半清楚半糊涂看不真切,看到月光洒在地上的

---

① 崔颢:《黄鹤楼》,原文为“昔人已乘白云(一云作黄鹤)去,此(一作兹)地空馀(一作留)黄鹤楼。黄鹤一去不复返,白云千载空悠悠。晴川历历汉阳树,春(一作芳)草萋萋(一作青青)鹦鹉洲。日暮乡关何处是(一作在)?烟波江上使人愁”,《全唐诗》,第 1329 页。

② 赵蕃、韩淲选,谢枋得注、阮元辑:《(宛委别藏)注解章泉涧泉二先生选唐诗》卷三,南京:江苏古籍出版社 1988 年版,第 88 页。

③ 王世懋:《艺圃撷馀》,北京:中华书局 1985 年版,第 7—8 页。

④ 沈德潜:《唐诗别裁》下册,第 672 页。

一瞬间有“疑是地上霜”的错觉。① 这首诗则抓住了这样一个睡意惺忪的瞬间,从“疑是地上霜”,很自然地抬起头看到月亮,这样好似没有意识的动作,“举头、低头俄顷之间,顿生乡思”②,在一瞬间将久埋心底的乡思吐露出来。

贺知章《回乡偶书》是描写主人公多年羁旅结束后回到“乡”这个中心点,由此产生的一系列化学反应与复杂的情感:久别故乡,终于得归,诗人整首诗注重强调一种 “变”和“不变”的对比。第一句,空间不变,时间变了,故乡仍在这里,而“我”离开的时候很小,现在却已年长,因此变成“老大回”;第二句的“变”和“不变”更加具体,写时间在“我”身上留下的痕迹,乡音没有变,但人却变老“鬓毛衰”。次联,诗人讲自己发现“变”的细节。“我”自己觉得这是“我”的家乡,但实际上村口玩耍的孩子们,也就是家乡的年轻一辈全都不认识“我”,将“我”当做来这里的“客”。这两句既幽默又怅然若失之感,诗人用此趣事排遣自己对于衰老的感伤,又发觉自己的“变”,与故乡已有了一种在身份认同上的隔离感。整首诗把主人公刚刚回到家乡的亲切感与隔离感表现出来,故乡熟悉又陌生,令人读后百感交集。

虽然时空书写的动态感是怀远诗的共同特点,但李商隐《夜雨寄北》的时空书写却更加独特,他把乡愁用一种错综复杂的时空组织表达出来。在四句诗中,主人公分别切入到不同的时空,简单来说其时空的关系是:过去、现在、将来、将来又回到过去(就是现在)。

> 君问归期未有期(过去),巴山夜雨涨秋池(现在)。何当共剪西窗烛(将来),却话巴山夜雨时(将来的过去,即现在)。

首句“君问归期未有期”是对来信人昔日询问的回答,故可视为有关过去的片段,“君”可能是妻子或者是友人。第二句 “巴山夜雨涨秋池”转指现在,讲“我”无法回到故乡,正在夜雨中给对方写信。第三句一转,跳到将来,什么时候我们在故乡重逢,一起聊到很晚,以至于要不断地剪蜡烛芯。第四句又谈到将来的过去(即现在),将来见到的时候,我们就一起说说当年(现在)巴山落雨的夜晚。这种时、空的安排让读者的心情跟着起起落落,时间拉向过去,读者体会到思念之情,时间拉向将来,读者又能感受到诗人对于重逢的希冀,时间转到现在,又只剩下不能相见的惆怅。

四、怀古、咏史诗:推移时间产生的文化空间

整个初唐和盛唐时期,以历史为题材的绝句数量很少。若以四唐分期,笔者简略统计《千首唐人绝句》中以历史为题材的绝句各时期分布,其中盛唐仅 7 首,中唐 6 首,而晚唐则多达 31 首,写历史的绝句在晚唐达到高峰。盛唐与中晚唐绝句发展的分别,不仅仅在于名诗数量多少,更在于题材的转变。唐人对“怀古”和“咏史”虽无明确区分,但根据诗歌内容明显看出,“怀古”重情,较明显地抒发诗人对历史人物和事件的情感反应,以及诗人的个人情怀;“咏史”重理,诗人从局外人的角度评价历史人物或事件,并可以置身事外以提出自己的独特看法,这就导致两种题材中的时空书写有很大不同。总的来说,盛唐时期怀古绝句较多,中晚唐时期咏史作品则大量出现。

怀古诗与咏史诗都涉及历史,因此诗人需要通过将现在的时间向过去推移,再将情感从过去拉向现在,对过去的事展开想象和缅怀。一般来说,怀古诗中有诗人的现身,抒情人或称发言人(speaker)往往处于一个明确的地理空间,并对这个空间的过去展开想象。如刘禹锡的组诗《金陵五题》,一共五首,每

---

① 许多学者认为“床前明月光”中的“床”可能不是现在所说的睡床,如刘国成认为“床”是“凳”,乔松认为“床”是“几”,王晓祥则认为“床”是“井栏”。不过,笔者认为理解成睡床更有诗意。参考王晓祥:《“床前明月光”新解》,《浙江师范大学学报(社会科学版)》1986 年第 4 期,第 78 页。

② 俞陛云:《诗境浅说续编》,上海:上海书店 1984 年版,第 11 页。

首诗都是将时间向前推移三四百年左右。从诗前的序来看,刘禹锡并未真的到达南京①,但这不妨碍他假设自己站在南京城并对六朝时期的历史展开联想。在五首诗内展开了充分的过去与现实对比,如现实是“万户千门成野草”,而诗人展开的想象则是“结绮临春事最奢”;现实中是“寻常百姓家”,过去却是“王谢”家。观察这些描写对象,即能窥见这五篇诗歌的组织线索。目前学界还未留意到《金陵五题》作为组诗的排列组合特色,其实从第一首《石头城》总写金陵城及城外之景,到《乌衣巷》写城内之景,然后《台城》则是写城中的宫殿,最后《生公讲堂》《江令宅》则是写城中人。城外、城内、城中城、城中人,一层一层像进入到了历史的迷宫,让读者体会到历史的轮回感。在历史面前,所有的繁荣都像泡沫终将消散,一切都以荒凉告终。

具体分析五首诗的时空书写特色,则能摸索到刘禹锡如何在诗歌中建立过去与现在的关系。从怀古绝句的时空书写来看,要与脚下的空间迅速建立联系,诗人需要调动记忆,移动时间到过去,并选取一个特定的意象,将过去和现在通过具体的景物联系在一起,唤起或造成文化上的集体意识,让读者感受到历史的变迁。以《石头城》为例:

山围故国周遭在,潮打空城寂寞回。淮水东边旧时月,夜深还过女墙来。

首句写山围绕着“故国”,山仍在,故国却已不再,因此浪潮水拍打着空城,只能寂寞地退回。次联,“淮水东边旧时月,夜深还过女墙来”,荒芜的城墙里过来的月亮是旧时的月亮,那么“过女墙来”的月亮又是过去的月还是现在的月呢? 这一句模糊的处理,似乎在诉说着过去和现在永远是纠缠在一起的。此诗每一句都用虚字将古今两个迥异世界糅合在一起,如“故”“寂寞”“旧”“还”等,第一句“故国”二字表明诗人眼前的并非仅仅是景物,还承载着历史的回忆。“寂寞”二字同理,为什么浪潮寂寞回? 因为这座城没有了以往的繁华。第三、四句又接着言“旧”“还过”,用“月”这一意象模糊掉古与今的界限。

又如《乌衣巷》中的“堂前燕”:刘禹锡用新的纽带——燕,来连接一整首诗。咏六朝的诗一般都着力描写遗址的荒凉,但这首诗却只淡淡的叙述,首句写朱雀桥边野草滋生,夕阳西下,略显伤感忧郁。次联“堂前燕”是现时眼前的,但又是来自过去王谢家,这乌衣巷还是住着人,但不再是王谢那样的大户人家,只是普通老百姓罢了。徐增说:“言‘百姓家’已大为燕子不堪,又加‘寻常’二字于其上,则为燕子旧时主人何堪?”②这种怀古伤今的伤感十分含蓄蕴藉,不加议论,都是以景物来托喻古今,而又能让读者读后怀有淡淡的、无限的时过境迁之感慨。

下两首诗《台城》《生公讲堂》则更清晰地点明今昔繁华与荒芜的对比:

《台城》	《生公讲堂》
台城六代竞豪华,	生公说法鬼神听,
结绮临春事最奢。	身后空堂夜不扃。
万户千门成野草,	高坐寂寥尘漠漠,
只缘一曲后庭花。	一方明月可中庭。

第一首写台城曾是帝王的宫殿,如今只剩下“万户千门成野草”断壁残垣;第二首写晋末宋初高僧竺道生当年的讲堂座无虚席,如今却“身后空堂夜不扃”空空如也,二诗都在强调六朝衰败后的今昔景物对比。不过,二诗读来含蓄美丽,非只是凄凉。《台城》以一曲《后庭花》结尾,将一切景物由繁至衰的变化归咎于声音,化实为虚,揭示陈后主奢靡是六朝衰败的原因。《生公讲堂》的次联接续讲竺道生的

① 《金陵五题(并序)》:“余少为江南客,而未游秣陵,尝有遗恨。后为历阳守,跂而望之。适有客以《金陵五题》相示,逌尔生思,欻然有得。他日友人白乐天掉头苦吟,叹赏良久,且曰《石头》诗云‘潮打空城寂寞回’,吾知后之诗人,不复措词矣。馀四咏虽不及此,亦不孤乐天之言耳。”《全唐诗》,第 4117 页。

② 徐增著、樊维纲校著:《说唐诗》,第 263 页。

讲堂变得一片死寂、满是灰尘。但刘禹锡在这种凄清的基础上,又加上“一方明月可中庭”,在这荒凉之中,一方明月刚好洒在了庭院里,显出几分雅致幽静。

最后一首《江令宅》则在时间的书写上发力,运用双重时间推移:

南朝词臣北朝客,归来唯见秦淮碧。池台竹树三亩馀,至今人道江家宅。

一是从隋朝向陈朝推去,“南朝词臣北朝客”,江总本是陈后主的宰相,到了隋朝继续为官。他经历了改朝换代,感叹“归来唯见秦淮碧”,秦淮河颜色还是碧绿,两岸歌声却不再,此属于诗中之人在感叹历史;第二重时间推移是刘禹锡所在时间向江总所处的时间推移,此属于写诗之人在感叹历史。第二联写池台、竹树依旧,江家的繁华却不再。诗人、诗中人都在感叹历史,因此整首诗有双重时间推移和怀古含义。

与怀古诗不同,咏史诗的重点是抒发对历史人物、事件的反思,更多的是诗人对于历史事件的独特看法。从时空书写来说,写咏史诗需要诗人先进入历史,再从历史返回现实。这就要求其先从现在回到过去,对历史人物、事件进行观察和二次创作,借助历史反思现实。如《赤壁》:

折戟沉沙铁未销,自将磨洗认前朝。东风不与周郎便,铜雀春深锁二乔。

第一句讲从江里捞出来生锈的“戟”,自然地切入主题;第二句诗人将自己带入到历史之中,“自将磨洗认前朝”,是诗人在磨洗后辨认出戟是前朝之物? 还是在磨洗的过程中想起了前朝的事情? 从这里便引入对前朝的思考。次联虚设历史,“东风不与周郎便,铜雀春深锁二乔”,胡应麟认为此句是“宋人议论之祖”①,其实不然。杜牧用“铜雀春深锁二乔”表达吴国灭亡,十分“含蓄深窈”②,通过虚构假设“东风不与”、剪裁历史事件自然地带出自己的思考——人在历史中是很渺小的,再伟大的人也得靠偶然的事件才能成功。这种思考并非宋代说理诗那么直白或用很抽象的语言表达出来,而是用极为自然的想象推理阐发的。

绝句体短,不可能叙述历史原貌,要让读者立刻回到特定描述的历史时空,诗人只能通过一些典型性的意象、历史细节、人物特点来唤起读者记忆,如楚王好细腰、秦始皇的焚书坑儒、隋炀帝的《玉树后庭花》等。李商隐《梦泽》,“未知歌舞能多少? 虚减宫厨为细腰”。③,楚王好细腰,一般人都谴责楚灵王,但李商隐则提供给读者另一个观察视角——可怜的女子们。女子们的青春年华又有多长时间呢? 当青春不再的时候,她们是否后悔为了细腰减食,弄坏身子,诗人在同情中又含有对这些女子自作自受的谴责,诗意的馀味更添几分。李商隐另一首诗《咏史》末句“钟山何处有龙盘”④,也是利用反问的句式带出对于历史的讽刺与思考,帝王之宅上都“一片降旗百尺竿”,有这些无能的君主,无论多好的地形、风水,国家最终都逃不开灭亡的命运。

五、五言与七言:诗句结构与书写特征

五言绝句与七言绝句每句字数不同,七言比五言每句多了两个字,其结构直接影响了诗的风格和美感,古人虽没有先进的语法结构意识,却直觉地把握住句式的本质,主要从风格和节奏两方面论述五言、七言的不同。如陆时雍:“诗四言优而婉,五言直而倨,七言纵而畅,三言矫而掉,六言甘而媚。”⑤或如

① 胡应麟:《诗薮》内编卷六,第 122 页。
② 周珽:《唐诗选脉会通评林》,《四库全书存目丛书补编》第 26 册,济南:齐鲁书社 2001 年版,第 688a 页。
③ 李商隐《梦泽》:“梦泽悲风动白茅,楚王葬尽满城娇。未知歌舞能多少? 虚减宫厨为细腰。”
④ 李商隐《咏史》:“北湖南埭水漫漫,一片降旗百尺竿。三百年间同晓梦,钟山何处有龙盘。”
⑤ 陆时雍:《诗镜总论》,周维德集校:《全明诗话》,第 5107 页。

胡应麟说:“五言绝,尚真切,质多胜文;七言绝,尚高华,文多胜质。” ①而在风格和节奏之外,批评家们还未注意到由于五言、七言的字数差异,其体裁所适合的主题或同一主题的书写方式都有明显差异。

山水绝句中,七言相较五言的优势表现在书写画面的倍增和景物互动描写的增多。刘熙载言:“七言上四字下三字,足当五言两句。如‘明月皎皎照我床’之于‘明月何皎皎,照我罗床帏’是也。”②他的意思是,七言比五言多了两个字,此二字不能是闲字,要真正地将七言大于两个五言的效果发挥出来。在五言山水绝句中,两句才能写出一个完整的画面,因此四句最多只能写两个画面。如,“白日依山尽”与“黄河入海流”相配,两句才能组成一个完整的画面,因而《登鹳雀楼》这首诗只有首联登楼俯瞰和次联“更上一层楼”的想象两个画面。同样,柳宗元《江雪》虽意境超凡脱俗,但也只有首联无边雪景和次联独钓者特写两个鲜明对比的画面。七言山水绝句的优势在于,一句一景,基本每首都可由四个画面构成。如杜甫《绝句》“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船”,一句一个视角,上、下、东、西全部纳入进来,一句引入一个新画面。

不过,杜甫此诗并不符合“七字不可减”③这个审美标准,笔者已有文章专门讨论五、七言诗体之辨,其中梳理了历代批评家对于五言不可增、七言不可减作为评判诗歌优劣标准的材料。④ 按此标准,则《绝句》(两个黄鹂鸣翠柳)不算将七言发挥到极致的绝句,试减二字:黄鹂鸣翠柳,白鹭上青天。窗含千秋雪,门泊东吴船。虽然意境稍逊原诗,但诗歌的意思基本保持不变,可知此诗没有将每一个字的潜力用尽。且此诗四句对偶,诗人站在一个定点上,从近、远、西、东近四个方位投射眼光,但停留向读者汇报自己视觉的发现,缺乏动感和情感流露。

将七个字潜力运用到极致的七绝山水诗,必须要有动景、大景和小景对比等景物互动的描写,在写景的时候加入一些细节,使其具体化。如张继《枫桥夜泊》“月落乌啼霜满天,江枫渔火对愁眠”,用“江枫”和“渔火”这两个鲜亮的颜色突出只有“乌啼”的漆黑寂静的夜晚,尤其“渔火”还带有热度,在整首诗的冷色调中,稍显动感和活力,但火光若明若暗,无助微小,又反过来加重了整首诗的冷感。在第三句明显一转,“姑苏城外寒山寺”列出名寺的地点时间,最后用末句将此想象引向最引人入胜之处:夜半传到船的钟声。杜牧《江南春绝句》也是大景与小景互动的佳例:

> 千里莺啼绿映红,水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中。

这首诗先写大景,再写近景。上半联是视听盛宴,听觉上有风声、莺啼声,视觉上有山、水,还有绿色的草木、红色的花、黄色的莺鸟。从空间上讲,“千里”说明视觉已经拓展到极限,而下半联继续扩展时空书写,诗人通过虚写,扩大时间极限,以此来增大读者的空间想象,将江南的历史收入自然风光之中,用大景将江南的时间、空间感受全部表达出来。这种大景与小景、自然和人文在多维度中的互动,在五言绝句中几乎是不可能的。

在山水绝句中,五言绝句的优势则体现在意境的表达。五言比七言每句少两个字,无法在句式变换、字词修饰上争胜,却擅长营造馀味悠长的意境、阐发一些宗教上的言语难以道明的体悟。如前面论述王维、李白等人超越时空的山水绝句,必得用五言诗来书写方能不落言筌。自古以来批评家对王维五绝的赞扬都离不开其玄妙的意境,如许学夷《诗源辨体》:“摩诘五言绝,意趣幽玄,妙在文字之外。”⑤又引王维的《与裴迪书》说明他的五绝中的意境乃来自“滓秽净尽,而境与趣合”⑥的心态,这其实是王维

---

① 胡应麟:《诗薮》内编卷六,第 111 页。

② 刘熙载:《艺概》,第 70—71 页。

③ 皇甫汸:《解颐新语》,周维德集校:《全明诗话》第二册,第 1395 页。

④ 蔡宗齐:《语法与诗境——汉诗艺术之破析》下册,北京:中华书局 2021 年版,第 350—354 页。

⑤ 许学夷:《诗源辨体》卷十六,周维德:《全明诗话》,第 3274 页。

⑥ 许学夷:《诗源辨体》卷十六,周维德:《全明诗话》,第 3274 页。

五绝入禅给读者带来的美感体验,如《鹿柴》:

空山不见人,但闻人语响。返景入深林,复照青苔上。

首句“不见人”,表明是一座空山,却又说“人语响”,让人难以判断究竟是否有人、是否是一座“空山”。写完听觉感受,诗人又从视觉入手,阳光进入到森林,飘渺不定,忽现忽灭,虚幻的光又反射在青苔上。这种永恒的捉摸不定,其实就是禅的境界,《般若波罗蜜多心经》里面说:“色不异空,空不异色;色即是空,空即是色。”①我们不能把宇宙的实相概念化成“空“和“色”,而要去体悟“空“和“色”之间的互相矛盾。王维此诗用视觉、听觉虚幻的变化,让人置身有人无人、空或非空、光影虚幻的空间,他将《心经》对宇宙实相的宗教理解化成一种审美的境界。这就是五绝入禅,不用一字禅语,而是在观察自然景物瞬间变化中表达对宇宙实相的禅悟。若多加两个字,罗列一连串景物,或插入议论言语,“名”与“言”使用过度,就画蛇添足,完全破坏了诗的禅境。

在咏史、怀古诗中,七言相较五言的优势则表现为扩大了文学的空间、平衡历史与文学想象。如前所论,历史题材的绝句之成熟在晚唐。《千首唐人绝句》中选晚唐时期历史题材的绝句共 31 首,其中 29 首都为七言。盛唐时期虽选了王维《息夫人》《班婕妤》、杜甫《武侯庙》《八阵图》四首历史题材的五言绝句,但明显以咏历史人物为主,且受制于篇幅,往往仅交代人物事迹,而匮乏创新性历史观点、艺术想象。如《唐诗三百首》中唯一一首历史题材的五言绝句——《八阵图》,历来被举为名作,但整首诗写得非常实:

功盖三分国,名成八阵图。江流石不转,遗恨失吞吴。

全诗均为直接的史事描述,没给读者留下任何想象的空间,也没涉及诗人自己的情感描写和对历史事件的新颖反思,比起中晚唐的七言怀古、咏史绝句,艺术性较逊色。另一首五言怀古绝句《武侯庙》也有类似诟病,②通篇均是历史的直接陈述,没有多少想象的空间。刘学锴认为义山咏史诗的超脱之处,在于“将艺术的想象和一定程度范围内的虚构引入咏史诗的创作”③,即是说,以历史为题材的绝句,需要有历史、文学两个空间,因此写有关历史的主题,诗人都至少涉及三个要素:历史人物、历史事件、历史想象或历史批评。五言绝句只有四句二十字,交代完基本信息后,已没有足够余地让诗人发挥自己的想象与文采,诗人也没有办法将历史与个人情感联系联系在一起。而像上文提到刘禹锡的七言怀古《金陵五题》,不仅有对于历史变迁、沧桑变化的感叹,且其古与今的联系十分巧妙。晚唐咏史诗,几乎每首都有对于历史的新思考。杜牧《题乌江亭》“江东子弟多才俊,卷土重来未可知”④,反对以“时不利”“天之亡我”为项羽兵败开脱的说法,提出真正的男儿要“包羞忍耻”,不能将失败归结于上天。这种句末道出诗人独特历史反思的七言绝句,比五言历史题材绝句艺术性更强,情感上更易引人共鸣、发人深省。

结　语

诗歌的美感是时间、空间两个轴线想象的相互作用,这种美感原则在《十九首》中得以确立,而在唐诗中逐渐演化为时间、空间布局精细的规则。⑤ 从绝句的审美特色来看,古今学者都用“以小见大”一言以蔽之,而多论述不深,知其然不知其所以然。本文在“知其所以然”方面深挖,拓展了两个向度的

① 玄奘译:《般若波罗蜜多心经》,日本大正新修大藏经本。

② 杜甫《武侯庙》:“遗庙丹青古,空山草木长。犹闻辞后主,不复卧南阳。”

③ 刘学锴:《李商隐咏史诗的主要特征及其对古代咏史诗的发展》,《文学遗产》1993 年第 1 期,第 52 页。

④ 杜牧:《题乌江亭》,《全唐诗》卷五百二十三,第 5982 页。

⑤ 蔡宗齐:《语法与诗境》上,第 209 页。

研究。

一是深入认识到绝句在时空书两个维度上“以小见大”的制约。绝句中能够运用的客观空间有两部分,一部分是五、七言两种体裁空间,本文的第五节综合探讨了五、七言绝在山水、历史题材上的区别及其优劣之处,而其他题材与五、七言的关系还亟待进一步的研究;第二部分则是每个主题所预设的书写空间,如宫怨诗书写环境仅限于深宫庭院,诗人必须突破固有的书写范式,才能打破每类主题的时空制约。

第二个向度的研究则是具体篇章的分析。本文讨论的 36 篇绝句均能体现诗人打破时间、空间制约,创造出独特的时空世界。这些绝句之所以传诵不衰、赢得历代读者的喜爱,最关键之处在于诗人用高超的时空书写表达了自己的主观审美感受。比如山水诗,王维的入禅诗极慢,用小景象的细微变化,呈现出若有若无、似虚似幻之境;而李白的七绝山水则如风驰电掣,全是大景象的瞬息万变;边塞诗则是通过切换塞外实景和关内虚景来抒发诗人的情感;闺怨、宫怨诗写因空间隔离造就的寂寞与痛苦;怀远诗则可看作以“乡”为中心的同心圆,在外的游子围绕此中心点做离心或向心运动,在动态的时空链条上表达自己的思乡情感;怀古诗则必定有时间的推移,现在是实,过去是虚,过去与现在如何联系在一起,则是成功的关键;咏史诗通过时空的折射,将抽象的历史反思表达出来。

(岭南大学中文系硕士生徐晓童同学协助整理文稿,谨以致谢。)

The Creative Presentation of Space and Time in Tang Quatrains

Cai Zongqi

(*Department of Chinese, Lingnan University, Hong Kong, China*)

Abstract: The aesthetic impact of poetry largely derives from the play of imagination along the axes of time and space. In describing the aesthetic character of Tang quatrains, both premodern and modern critics often use the phrase “Seeing the grand in the small”(以小见大). However, as to how Tang poets produced such aesthetic effect, there is a dearth of indepth research. The oft-cited statement “Knowing how things are, but not knowing why things become what they are”(知其然不知其所以然) seems to aptly denote our current understanding of the art of Tang quatrains. In order to illuminate why in Tang quatrains we can “see the grand in the small,” this article approaches Tang quatrains from both “the small” and “the grand” perspectives. While identifying the inherent temporal and spatial constraints in each thematically defined subgenre, it examines 36 quatrains selected from seven major subgenres and demonstrates how Tang masters ingeniously overcame these constraints and created “grand” temporal and spatial vistas as well as lyrical space. It ends with a reflection on the respective advantages-and disadvantages-of the pentasyllabic and heptasyllabic forms when employed in certain quatrain subgenres.

Key words: Tang poetry; quatrain thematic genres; pentasyllabic quatrains; heptasyllabic quatrains; depiction of time and space

(责任编辑　郑　园)